

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(СПбГУ)

Институт философии

Кафедра Культурологии, философии культуры и эстетики

Зав. Кафедрой Культурологии,
философии культуры и эстетики,
д.ф.н., Соколов Б.Г.

Председатель ГАК, директор
АНО «НИИ Стандартизации
музейной деятельности», д.ф.н.,
Шестаков В.А.

Выпускная квалификационная работа на тему:

**Генеалогия образа в искусстве:
на примере образа зеркала в искусстве Италии, Франции и США**

По направлению – 033000

Профиль «Культура Италии»

Выполнил студент

Пантелеева Екатерина

Андреевна

Научный руководитель:

к.ф.н., асс.,

Могилевич Мария Николаевна

Санкт-Петербург

2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
1. Становление образа зеркала в искусстве и культуре Европы.....	6
1.1 Бытовые и мифологические аспекты восприятия зеркала.....	6
1.2 Возникновение зеркала как художественного образа.....	12
2. Зеркало как образ гордыни (на примере живописи Караваджо)....	15
2.1 На примере картины «Нарцисс у ручья».....	15
2.2 На примере картины «Марфа и Мария».....	20
3. Трансформация образа зеркала в XVIII-XIX в.в. Зеркало как средство расширения пространства во французской живописи XIX века.....	27
4. Новые трактовки образа зеркала в искусстве XX века. Зеркало как средство интеллектуальной игры.....	36
4.1 Зеркало как средство создания картин - фантазий в творчестве Рене Магритта.....	36
4.2 Игра отражений в творчестве Роя Лихтенштейна.....	39
Заключение.....	44
Список литературы.....	46
Приложения.....	49

ВВЕДЕНИЕ

Зеркало – это предмет, который мы встречаем и обращаем на него внимание ежедневно. Но также оно является объектом, который четко выделяется среди всех других: с одной стороны, это предмет абсолютно заурядный и органично вписавшийся в наш обиход, а с другой – оно имеет особую власть над человеком, ведь каждое наше утро начинается именно с созерцания самого себя в отражении.

Кроме того, зеркало является популярным и многозначительным образом в культуре, начиная со Средневековья и до сегодняшнего дня.

Образ зеркала и его семантика за все это время претерпели многочисленные метаморфозы, получая различные гносеологические и эстетические значения. Изменялось отношение человека к зеркалу, что находило отражение в культуре и искусстве. Зеркало, в отличие от многочисленных предметов повседневности, отличается множественностью семиотических значений. Во все времена зеркало было неразрывно связано с познанием мира и самопознанием человека. В рассмотрении данного вопроса существует множество подходов с точки зрения других наук. В данной работе мы анализируем его образ в художественной культуре и во взаимовлиянии с бытовым пониманием зеркала.

Предметом данного исследования является образ зеркала, его место и проблематика в истории европейской живописи.

В связи с чем необходимо исследовать особенности исторического и культурного становления образа зеркала, а также гносеологические и психологические аспекты этого процесса, продолжающегося и на сегодняшний день.

Целью ВКР является рассмотрение генеалогии образа зеркала в истории европейской живописи в культурном контексте, прослеживание взаимовлияние художественной культуры и бытового восприятия.

Задачи ВКР:

1. Исследовать культурно-исторические аспекты становления образа зеркала в европейской художественной культуре.
2. Охарактеризовать традиционные для европейской культуры черты художественного образа зеркала.
3. Выявить основные этапы расширения образных возможностей зеркала в европейской живописи.
4. Проанализировать «зеркальную» тему и ее характерные особенности в художественном творчестве Караваджо.
5. Раскрыть основные характеристики образа зеркала в контексте французской живописи XIX века (на примере творчества Жана Огюста Энгра и Эдуарда Мане)
6. Рассмотреть новые аспекты образа зеркала в искусстве XX века (на примере творчества Рене Магритта и Роя Лихтенштейна)

Методы исследования:

1. Изучение литературы.
2. Сравнительный анализ живописных произведений.
3. Культурно – исторический метод исследования.
4. Компаративный метод.

По нашему мнению, тема нашла больший отклик в сфере культуры повседневности, чем в истории культуры и искусства. Так, знаменателен труд С. М. Бонне «История зеркала», выпущенный московским издательством

«Новое литературное обозрение» в 2006 году. Книга освещает историческое становление зеркала, его трансформацию из редкого и недоступного в привычный для нашего обихода предмет, а также периоды отказа от него и одобрения. К сожалению, совсем небольшое внимание в ней уделяется проблематике образа зеркала в искусстве, которое неразрывно связано с культурой повседневности.

Большой вклад в исследование данной темы внес М. М. Бахтин в процессе изучения им особенностей поэтики Ф. М. Достоевского и понятия «двойника» у писателя. Образ зеркала также стал популярен и важен в психологии, так, например, Жак Лакан определил его как важный предмет в жизни человека с его самого рождения, влияющий на развитие самоидентификации. Большое внимание образу зеркала в контексте живописной композиции уделяет Б.Р. Виппер в своих многочисленных работах, где он исследует закономерности развития живописных приемов.

Важными в ходе исследования стали работы Ю.М. Лотмана, который не раз отмечал связь природы искусства с удвоением реальности: изобразительные искусства есть отражения реальности. Идея отражения в зеркале представлена также в трудах А. Ф. Лосева.

Новизна данной работы состоит в том, что зеркало – это образ, обладающий множественностью значений и постоянно меняющийся в нашем сознании. Чтобы понять всю полноту его связи с самосознанием и познанием мира, невозможно ограничиваться лишь изучением зеркала – предмета в сфере материальной культуры, необходимо использовать сложный междисциплинарный подход. Зеркало – это универсальный предмет в нашей жизни, ставший для многих совершенно заурядным, но характеризующийся такой же смыслообразующей функцией как, например, часы или колесо.

Образ зеркала в контексте художественного творчества способен рассказать многое о человеческом самопознании и познании окружающего его мира.

1. ПРОБЛЕМАТИКА И ИСТОРИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗА ЗЕРКАЛА В ИСКУССТВЕ И КУЛЬТУРЕ ЕВРОПЫ.

1.1 БЫТОВЫЕ И МИФОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВОСПРИЯТИЯ ЗЕРКАЛА.

Когда человек шел к созданию зеркала, он, вероятно, не подозревал, насколько завораживающим предметом оно будет для него вплоть до сегодняшнего дня. Каждый смотрится в зеркало хотя бы раз в день и создает свой образ исходя из отражения, которое он видит в зеркале. С помощью зеркала человек познает свою телесность. У большинства русских людей с детства в сознании заложен обычай: если что-то забыл дома, то по возвращении нужно обязательно посмотреться в зеркало.

Интересно, что с распространением зеркала начинает цениться индивидуальность и внешность. У человека появляется желание проявить свои внутренние качества через внешний вид. Французский психоаналитик Жак Лакан в своей работе «Стадия зеркала» проследил развитие восприятия зеркала и отражения у младенцев: изначально ребенок воспринимает зеркало как продолжение реального мира, позднее он понимает, что отражение есть какое-то условное изображение, и в конце концов, он осознает, что отражение – это он сам, тем самым развивается его чувство собственной идентичности.¹ Отражение позволяет человеку открыть в себе личность, в нем как бы соединяются внешние и внутренние качества человека.

Зеркало во многих культурах издревле являлось символом связи между реальным и параллельным миром. Среди всех предметов повседневности едва ли найдется настолько загадочный и многозначительный.

¹ Evans D. An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis / Dylan Evans. — 1996. P. 118

По мнению Ю.М. Лотмана, гносеология образа зеркала уходит в архаические времена, когда оно понималось как окно в потусторонний мир.²

Вместе с утверждением в сознании человека образа зеркала появляется и уже привычное для нас понятие «отражения», а вслед за ним – и множество интерпретаций этого образа. Его популярность в искусстве Нового времени означает стремление человека к самопознанию, а также к изучению закономерностей окружающего его пространства. Стремление познать мир во всех его проявлениях является характерным аспектом культуры любого времени. Кроме того, возможность удвоения мира является важной предпосылкой к изучению знаковых систем, а также разделения мира предметов и мира знаков.

Таким образом, зеркало играет любопытную и сложную роль в истории культуры, сочетая в себе множественные символические значения и характерные черты предмета человеческого быта.

Наиболее значительно проблематика образа зеркала в культуре отразилась в искусстве, особенно в живописи. История искусства Нового времени предлагает зрителю множество различных примеров использования зеркал: искривления или расширения пространства картины с целью полноты восприятия зрителем, как многогранный символ при интерпретации мифологических и религиозных сюжетов и как воплощение «игры» со зрителем. В живописи Нового времени зеркало стало исполнять роль, схожую со словесной игрой в стихотворном произведении, тем самым выявляя условность произведения и правильное понимание языка искусства. Ю.М. Лотман замечает³, что само изобразительное искусство и есть зеркало, ведь оно создает иллюзию тождества объекта и его образа. Зеркало позволяло

² Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю. Об искусстве. — СПб.: 1998.

³ Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись (К проблема иконической риторики) // . Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 388.

художникам показать воспроизводимый объект с разных точек зрения, расширить и усложнить композицию картины. Благодаря ему зритель также может наблюдать пространство за пределами полотна.

М.М. Бахтин также подробно изучал проблематику образа зеркала в нескольких своих работах, зачастую применяя его при анализе произведений Ф.М. Достоевского. Он считал, что зеркало есть самобытное средство самообъективизации, путь к верному осмыслению человеком самого себя. Кроме того, человек, смотрящий на себя в зеркало, наблюдает не только внешнюю свою наружность, но и внутренний облик т.н. «другого», своего отражения.⁴ В другой своей работе «К философским основам гуманитарных наук» философ отмечает совершенно другой образ зеркала - «зеркало абсолютного сочувствия» - это зеркало, дающее человеку благодать и отражающее человека таким, какой он есть в действительности⁵.

История зеркала начинается еще до нашей эры и имеет место во множестве культур, как на Востоке, так и на Западе. В Древней Греции значимость восприятия повлекла за собой интерес к свету, а также к функциям стекла и зеркала. Но в большинстве своем, зеркала в древности представляли собой тонкий металлический лист, изготовленный из сплава меди и олова – то есть из бронзы, реже – из серебра. Зеркала имели маленький размер и являлись карманными, часто украшались рамками или ручками с волютами как из дерева, так и из металла. С древнейших времен человек признавал зеркало особым предметом в мире окружающих его вещей, имеющее особую ценность и даже редкость.

А.Ф. Лосев утверждал, что греки были лишены чувства времени, дали, бесконечного и вообще всякого чувства заднего плана, потустороннего. Для

⁴ Бахтин М.М. Дополнения и изменения к «Достоевскому»// Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. — М., 1997–2012. Т. VI 2008.. С. 305 - 316.

⁵ Там же, С. 7 - 11.

них существовал только передний план бытия. А потому свое существование они могли понимать только как ряд случайностей.⁶

Отголоски современных представлений о зеркале прослеживаются в греческой мифологии: с помощью подаренного Афиной щита, похожего на зеркало, герой убивает Горгону – чудовище, взгляд на которое смертелен для человека (при этом из обезглавленного тела Медузы рождается крылатый конь Пегас, а извлеченную из раны кровь Асклепий использует в качестве фармакона). Таким образом, зеркало служит здесь средством, с помощью которого смертный может иметь дело с нечеловеческим, избегая при этом гибельной для него встречи «лицом к лицу».⁷ Впоследствии, греческие и зачастую римские щиты имели круглую форму с изображением Медузы.

У этрусков зеркала появились около VI века до н.э., они очень часто использовались для погребений, и им приписывались мистические свойства. Сам внешний вид этруских зеркал напоминал греческие, они могли также иметь разнообразные ручки и рамы.

Римляне в свою очередь часто хранили при себе небольшое по размеру зеркало как талисман. Среди богатых римлянок считалось практически обязательным иметь зеркало, украшенное золотом, слоновой костью и драгоценными камнями. Кроме того, римляне изобрели новые формы зеркала: прямоугольные и квадратные.⁸ Некоторые зеркала изготавливались не из металла, а из отполированного куска вулканической породы – обсидиана, знакомого человеку еще со времен каменного века.

Часто обсуждаемым является вопрос о том, существовали ли у греков и римлян стеклянные зеркала. Как известно, получив опыт от мастеров

⁶ Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. — М.: Мысль, 1993. — С. 49

⁷ Чулков О. А. «Живые зеркала». Мифология и метафизика отраженного образа // АКАДΗΜΕΙΑ. Материалы и исследования по истории платонизма. — СПб.: 2000. Вып. 3. — С. 194

⁸ Мельшиор-Бонне С. История зеркал/ Предисл. на Делюмо. Пер. с фр. Ю.М. Розенберг. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — С. 26

Ближнего Востока, римляне очень успешно развили технологию производства стекла с помощью стеклодувной трубки. При раскопках были обнаружены зеркала из стекла довольно маленького размера, произведенные около III века до н.э.

В Средние века образ зеркала претерпевает изменения и расхождения. В раннехристианской традиции любопытность и самолюбование считались греховными, поэтому идею зеркала сопоставляли с дьяволом и противопоставляли аскетизму.

Европейцы, быстро переняв опыт древних римлян, примерно с начала XIII века активно использовали технику амальгамирования. Зеркала вырезали из полых стеклянных шаров, внутрь которых заливали расплавленный свинец или серебро. Сплав свинца и сурьмы на воздухе быстро тускнел, а выпуклая поверхность давала заметно искаженное изображение. Подобное производство зеркал особенно было развито в Северной Европе, нежели на юге. А их мировоззрение многое унаследовало от Средневековья: религиозность, суеверия, использование символики, популярность эсхатологии.

Существовали как выпуклые, так и вогнутые зеркала, дающие зачастую плохое изображение – но исключительно круглой формы и диаметром не более 20 см. Подобное зеркало можно увидеть на картине Яна ван Эйка «Портрет четы Арнольфини» (Национальная галерея в Лондоне, 1434 г.)

Эпоха Возрождения утвердила принцип антропоцентризма, провозгласив человека со всеми его качествами главной ценностью. В связи с этим возросло внимание человека к самому себе. Возникает в целом пространственно-временное мироощущение человека – хронотоп⁹. Появляется проблема метаморфоз, движения. В эпоху Ренессанса зеркало символизировало вечность и память, так как считалось, что зеркало хранит в себе все, что в нем

⁹ Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе (Очерки по исторической поэтике)* // Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. Лит., 1975. — С 234.

отражалось, оно идеально, как и отраженный в нем мир.¹⁰ Кроме того, зеркало являлось предполагаемым посредником между миром чувственным и сверхчувственным.

На примере развития образа зеркала можно пронаблюдать, как произошла революция в сознании от средневекового человека к человеку Нового времени. Например, в зеркало стали смело смотреть и не бояться, что тебя украдет дьявол. Это обозначало раскрепощение человека и изменение в его сознании понятия греха¹¹.

С XVI века зеркало получает свое место в дизайне интерьера жилища богатейших людей Европы — королевских дворцов, являясь источником удвоения солнечного света, создания неповторимого «божественного» освещения, упрочняя статус священного монарха. Создание зеркальных галерей, их парадоксальность, пользовались большой популярностью в то время (например, зеркальная галерея в Версале, 1682 г.) Кроме того, стоит отметить, что в Европе (особенно во Франции, Нидерландах и Италии) стремительно развивалось производство зеркал, искажающих пространство. В Новое время зеркало являлось незаменимым предметом интерьера, постепенно перекочевывая из парадных в более интимные помещения (ванные комнаты и прихожие). Но, несмотря на это, сакральный и мистический характер оно не потеряло и по сей день. Кроме того, зеркало по сей день широко используется в дизайне различных пространств: является дополнительным источником света, расширяет пространство, может быть абсолютно любой формы и даже может являться арт-объектом. Вероятно, здесь есть также психологический подтекст: расширение пространства с помощью зеркала делается с целью приблизиться к гармонии в окружающем мире, мысленно расширить его. Зеркало дает нам не только отражение, оно

¹⁰ Волкова П. Мост через бездну. Мистики и гуманисты. — М.: АСТ, 2016. — С. 158

¹¹ Мельшиор-Бонне С. История зеркала/ Предисл. Жана Делюмо. Пер. с фр. Ю.М. Розенберг. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — С. 136

формирует нашу самооценку и то, каким человек хочет чтобы его видели другие.

По сей день культурные процессы, влиявшие на постоянно меняющееся значение зеркала сложны и многоаспектны, но одним из них является художественное творчество. Наиболее полно можно проследить генеалогию образа зеркала в истории живописи, непосредственно связанной с культурой.

1.2 ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЗЕРКАЛА КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА.

В искусстве Средневековья изображение зеркала встречается очень редко, и только в эпоху Возрождения с появлением плоских зеркал с более четким отражением все изменилось. Зеркало становится популярным художественным образом в искусстве из-за его способности отражать окружающий человека мир.

Зеркала как художественные образы можно условно разделить на два типа: зеркала, которые включены в картину художником в качестве символа или аллегории; зеркала, использованные мастером в живописном произведении как художественный прием с целью расширить, искривить пространство или показать то, что бы без него зритель не смог увидеть.

Одним из первых в Европе изображений не только зеркала, но и отражения в нем является иллюстрация неизвестного автора в книге Джованни Бокаччо «О знаменитых женщинах» под названием «Марция рисует автопортрет при помощи зеркала». Размер ее составляет не более 50 см², но точность изображения и его реалистичность поражает. Марция – это небезызвестная древнегреческая художница, писавшая свои автопортреты с помощью зеркала. Интересно, что зеркало является здесь своеобразным вспомогательным средством в творческом процессе. Оно не имеет никакого отрицательного значения или скрытого смысла, а раскрывается как рабочий инструмент.

Удивительным примером включения зеркала в изображение является одна из шпалер серии «Дама с единорогом» работы неизвестного автора (Музей Клюни в Париже, конец XV века). На всех шести гобеленах изображены одни и те же герои: дама, ее служанка, лев и единорог; а сюжеты - аллегории пяти из них олицетворяют пять человеческих чувств, и только одна - олицетворяет нечто наподобие желания, любви. Интересующая нас шпалера под названием «Зрение» показывает нам даму, которая держит зеркало, а в него смотрится единорог.

Зеркало в эпоху Возрождения призвано отражать красоту мира, передавать глубину пространства и его многогранность. В отличие от средневекового видения оно является не символически нагруженным образом, а средством познания мира. Впоследствии оно могло трактоваться с разных сторон: как важный атрибут изображения Венеры, берущий начало еще в античности; как символ женской красоты; или как маркер жилища богатого человека. Именно в это время так же происходит переосмысление зеркала-предмета как элемента декоративного убранства интерьера.

Более свободная трактовка образа зеркала начинается с эпохи Барокко. Интересен портрет Карла I работы Антониса ван Дейка (1635 г.), на котором мы видим не одно, а целых три изображения монарха, что встречается крайне редко. Ван Дейк написал более тридцати портретов английской королевской семьи, но эта работа стоит особняком. Знаменитый ученик Рубенса¹² изобразил короля по пояс, будто смотрящегося в трехстворчатое зеркало, причем с позиции зеркала, что делает портрет уникальным.

В эпоху Барокко зеркало могло являться метафорой или аллегорией и могло показывать действительность не так прямолинейно как это было в ренессансной культуре.

¹² Всеобщая история искусства. Т.4. — М.: 1963. — с. 129

Становление образа зеркала, утверждение его как самостоятельного образа, давшее нам сегодняшнее его понимание, произошло на рубеже XVI – XVII в. и нашло свое отражение главным образом в творчестве Караваджо, который черпал вдохновение из реальной жизни. Произведения Караваджо воплощают в себе всю сложность времени, в котором он жил: отказ от прежних идеалов, становление светского искусства, возникновение жанров живописных произведений.

Более века спустя зеркало становится полноценной частью образа пространства, органично вписывается в произведения представителей академизма и импрессионизма.

Двадцатый век, с его абсолютной в репрезентации любых образов превращает зеркало в инструмент антипознавательной, интеллектуальной игры. В настоящее время многие художники используют зеркала и отражающие поверхности для создания концептуальных скульптур или инсталляций.

Утверждение зеркала как самостоятельного художественного образа в эпоху Барокко, использование образа зеркала как средства расширения или искривления пространства во французской живописи XIX века, а также переосмысление его образа в XX веке и освобождение его от перегрузки символическими значениями – данные этапы являются фундаментальными в изучении развития образа зеркала в изобразительном искусстве.

2. ЗЕРКАЛО КАК ОБРАЗ ГОРДЫНИ (НА ПРИМЕРЕ ЖИВОПИСИ КАРАВАДЖО)

2.1. «НАРЦИСС У РУЧЬЯ»

В живописи Италии на рубеже XVI – XVII веков появляется человек, ярониспровергавший как принципы классицизма, так и маньеризма, Микеланджело Меризи да Караваджо. Караваджо, как никто другой, отличался своей непокорностью живописным традициям XVII века. Его свободолобие и стремление к творческой независимости от официально признанного искусства дало почву революционному прорыву, совершенному художником. Караваджо значительно отличался от своих современников-художников своим отказом от поиска «прекрасного» и стремления к идеалу.¹³

Живопись для него можно смело сопоставить с поэзией: поэзия, как и живопись, находится внутри реальности, представляет ее подлинное значение, тем самым выражая ее человеческую сущность.¹⁴

Караваджо впоследствии имел множество последователей по всей Европе, поддерживающих его мощную реалистическую направленность. Они получили название «караваджисты»: итальянцы Креспи, Джентиллески и школа венецианских «тенебристов», голландец Тербрюгген, а также «утрехтская школа караваджистов». В основном, художники копировали его живописный стиль, в особенности контрастную светотень, а также сюжеты. Традиции караваджизма сохранились вплоть до конца XVII века, впоследствии растворившись в барокко и академизме.

Живописная техника раннего Караваджо характеризуется четкими контурами, светлыми и темными световыми пятнами, от одного до трех персонажей, занимающих всё пространство полотна.

¹³ Арган Дж. К. История итальянского искусства: Пер. с ит. В 2 т. Т. 2.— М.: Радуга, 1990. — С. 136

¹⁴ Там же, С. 138

Кроме того, в XVII веке происходит переворот во взаимоотношениях художника и зрителя, который можно проиллюстрировать случаем с картиной Караваджо «Успение Марии» (1605-1606 г. г., Лувр, Париж).

На первый взгляд зрителю может показаться, что это тихая, интимная сцена из жизни ничем непримечательных людей, показывающая оплакивание и скорбь по умершей женщине. Лишь пронзительно яркий свет и насыщенная по колориту алая драпировка в верхней части полотна придают ей особый драматизм и торжественность. Достоверно известно, что картина была крайне негативно принята церковью ввиду того, что данный религиозный сюжет был изображен со столь дерзкой для того времени простотой и реалистичностью. Кажется, что мы видим умершее тело не Богородицы, а простой женщины, окруженной охваченными горем мужами. После того, как картина была отвергнута церковью и по совету Рубенса куплена герцогом Мантуанским Винченцо Гонсага, художники потребовали, чтобы, прежде чем покинуть Рим, она была выставлена хотя бы на две недели для публичного осмотра.¹⁵ Изначально картина повергла в шок своей жизненной и нарочитой натуралистичностью, но позднее обращение художника с простому человеку станет великим открытием. Но тот момент, что сама публика решала, быть или не быть этой картине выставленной – удивительный сюжет для того времени.

Художника не привлекали принципы академизма, которые он в течение всего своего творческого пути открыто не принимал во внимание. Именно обращение к окружающей действительности при написании религиозных и мифологических картин стало для него источником вдохновения. В связи с этим именно в работах Караваджо зритель увидел цвета, ранее не используемые в истории живописи: томатно-красный, оливково-зеленый, коричнево-желтый и васильково-синий.¹⁶

¹⁵ Bunnep Б.Р. Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII веков. — М.: 1966. — С. 87

¹⁶ Bunnep Б.Р. Введение в историческое изучение искусства — М.: 1985. — С. 162

Но не стоит думать, что художник просто – на просто копировал реальность, известны прижизненные обвинения в сторону Караваджо в чрезмерном натурализме. Но нарочито реалистичные фигуры героев, изображенные им, заключены в довольно обобщенные формы.

В живописи Караваджо появляются реалистические бытовые сцены и натюрморты, как самостоятельные жанровые полотна, в которых сочетается итальянская ясность и нидерландская наблюдательность (например, «Лютнист» (ок. 1595 г., «Игроки» (1594-1595 г. г.).¹⁷ Зачастую его считают основоположником жанра натюрморт, как известно, для художника не существовало разницы – писать людей или цветы и плоды¹⁸. «Корзина фруктов» (1596 г., Амброзианская библиотека в Милане) поражает зрителя своей натуралистичностью – увядшие листья, плоды с пятнами и повреждениями. А его главные работы, грандиозные религиозные и мифологические полотна, подчас носят также ситуативный и жанровый характер. В течение всего жизненного пути Караваджо исследует проблемы светотени, колорита и композиции с целью достичь естественного единства всех элементов полотна.

Огромное значение приобретает у него контрастная светотень («tenebroso»), которая служит не только для рельефного выделения объемов, но и для эмоционального усиления образов.¹⁹ Именно с помощью «tenebroso» художник обозначает наиболее значимые объекты картины. Резкая светотень, контраст цветовых акцентов, крупный план создает взволнованность, драматизм всей композиции.

Нельзя не обратить на важность выбора автором формата изображения, что всегда не случайно. Ведь и от формата зависит правильное понимание замысла художника зрителем. Так, у Караваджо, как и у других мастеров, причисляемых к стилю барокко (например, у Рубенса), преимущественно

¹⁷ Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство.—М.: Высш. шк., 2000.— с. 166

¹⁸ Арган Дж. К. История итальянского искусства: Пер. с ит. В 2 т. Т. 2.— М.: Радуга, 1990.— С. 140

¹⁹ Всеобщая история искусства. Т.4. — М.: 1963. — с. 67

используется вертикальный формат. Именно этот формат с его движением сверху вниз позволяет зрителю сполна ощутить торжественность момента.²⁰

Достоверно известно, что многие заказчики и обыкновенные зрители не испытывали особой симпатии к живописным методам Караваджо, считая, что они лишают живопись всякого благочестия и стремления к идеалу. Для зрелого периода творчества Караваджо характерны монументальность композиций и классическая ясность рисунка.

Истолкованные в манере Караваджо религиозные сюжеты, написанные по второй половине 1590-х годов, несут в себе огромную драматическую выразительность. Образ зеркала или отражения изображенной действительности мы находим в двух картинах автора: «Марфа и Мария» (Институт искусств в Детройте, 1598 г., *см. приложение 1*) и «Нарцисс у ручья» (1594-1596 г. г., Национальная галерея старинного искусства в Риме, *см. приложение 2*).

Легенда о Нарциссе имеет множество трактовок, имеющих только один общий элемент – трагическую кончину главного героя. Так, например, древнегреческий писатель и географ Павсаний, сопоставляет различные легенды с местом их действия. Первый из них гласит, что наш герой влюбился в свою собственную тень, но автор подводит его под сомнение, ведь не может такое произойти со взрослым человеком. Второй вариант рассказывает о том, что у Нарцисса умерла сестра, как две капли воды похожая на него. Он ходил к источнику, смотрел в воду и представлял вместо своего отражения лицо сестры и тосковал по ней. Кроме того, Павсаний сообщает читателю информацию и об одноименном цветке – нарциссе, который, по мнению автора, был известен до появления этой легенды.²¹

²⁰ Виннер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства — М.: 1985. — С. 165

²¹ Павсаний. Описание Эллады. Книга девятая / Пер. с древнегреч. С. П. Кондратьева. — СПб.: 1996. — С. 301

Овидий в «Метаморфозах» рассказывает нам другую историю. Нарцисс, будучи любимцем женщин, с гордостью отвергал всех и каждую. В их числе была нимфа Эхо, которая в последствии жестоко умерла от неразделенной любви к нему, оставив после себя только свой голос. За это Нарцисс был наказан тем, что влюбился в свое собственное отражение и не мог от него оторваться. В конце концов Нарцисс умирает под возгласы Эхо «Прости, прости» и превращается в цветок «с белоснежными вокруг лепестками».²²

Жаждет безумный себя, хвалимый, он же хвалящий,

Рвется желаньем к себе, зажигает и сам пламенеет.

Сколько лукавой струе он обманчивых дал поцелуев!

Сколько, желая обнять в струях им зримую шею,

*Руки в ручей погружал, но себя не улавливал в водах!*²³

Работа Караваджо «Нарцисс у ручья» была написана в 1594 - 1596 г. г., что можно отнести к раннему периоду творчества художника. Она хранится в римском палаццо Барберини, где базируется Национальная галерея старинного искусства.

Картина имеет прямоугольную форму, представленную в изобилии в творчестве художника. На глаз ее можно разделить на две половины: верхняя половина – сам Нарцисс, наклонившийся в воде, нижняя – его отражение. Автор уделил равное внимание как отражению, так и отражаемому. Стоит обратить внимание на то, что кроме главного героя и его отражения, мы не видим ничего более, лишь темный фон, столь привычный для живописных

²² Публий Овидий Назон. Метаморфозы. Книга третья / Пер. с лат. С. Шервинского — М.: Художественная литература, 1977. — С. 94

²³ Там же. С. 92

работ мастера. Нарцисс представлен зрителю не в идеализированном античном образе, а в простом одеянии времен самого Караваджо. В далеком от зрителя античном герое художник показывает реалистичного, полного жизни молодого человека со всей его естественностью. Герой не может оторваться от собственного отражения и приближается к нему все ближе и ближе. Караваджо вызывает интерес зрителя, чем же так увлечен молодой человек? Но само отражение пугает зрителя своей непохожестью на молодого человека с верхней половины полотна.

К мифу о Нарциссе обращались в разные времена такие художники, как Джон Уильям Уотерхаус и Никола Пуссен. Кроме этого, он является предметом интерпретаций многих философов, например, Герберта Маршалла Маклюэна. Образ Нарцисса, не осознающего происходящее с ним, автор отождествляет с современным человеком, который чувствует себя зависимым от техники, но и принимает ее пользу.²⁴

2.2 «МАРФА И МАРИЯ»

Полусферические зеркала – одни из первых крупных зеркал, появившихся в Европе. Их образ в разных формах получил свое развитие по большей части в искусстве Северной Европы. Такие зеркала можно увидеть на картинах «Марфа и Мария» Караваджо или «Чета Арнольфини» Яна ван Эйка. Их вырезали из полых стеклянных шаров, внутрь которых заливали расплавленный свинец. Сплав свинца и сурьмы на воздухе быстро тускнел, а выпуклая поверхность давала заметно искаженное изображение. Правда, на картине Ван Эйка зеркало гораздо лучшего качества, чем у Караваджо, и произведено оно в Италии несколько другим способом.

²⁴ Николаев В. Герберт Маршалл Маклюэн его книга «Понимание средств коммуникации» // Отечественные записки — 2003.-№4

«Портрет четы Арнольфини» является одной из самых обсуждаемых в мире искусства уже на протяжении многих веков. Сам Ян Ван Эйк считается новатором в области живописи того времени, известно, что он один из первых научился использовать масляные краски. А изображать зеркала на картинах – это было совершенно загадочное и непонятное для того времени дело, для чего нужно было иметь не только незаурядный талант, но и знания о перспективе. Зеркало на этой картине делит пространство ровно пополам, находится между предполагаемыми женихом и невестой, в нем можно наблюдать супружескую пару, а также свидетеля и самого художника. Оно имеет круглую форму и обрамлено медальонами с изображениями так называемых «Побед над Грехом и Пороком». Считалось также, что подобное выпуклое зеркало символизирует девственную чистоту и непорочность невесты, изображенной на полотне, но эта трактовка появилась намного позже момента создания картины. Некоторые историки считают это зеркало символом всевидящего Божьего ока. Именно благодаря зеркалу мы можем определить статус и происхождение героя картины: подобного качества и размера зеркала в то время могли изготавливаться только в одном месте – в Венеции, и были очень редкими и дорогими. А сам Арнольфини – никто иной как богатый итальянский банкир. В дальнейшем многие художники будут развивать этот прием – с помощью зеркала давать увидеть зрителю то, что не изображено на картине.

В то же время в традициях голландской живописи зеркала на полотнах играли удваивающую роль: они повторяли то, что впервые давалось в картине, но внутри воображаемого, измененного, ограниченного, искривленного пространства²⁵. В таком зеркале зритель видел то же, что и на картине, но в измененном, искаженном виде. Зеркалам в живописи Северной Европы присуща тщательная детализация исходя из правил перспективы.

С XVI века как отполированные стальные, так и стеклянные зеркала в равной степени заняли прочное место среди предметов обстановки жилища

²⁵ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук.- СПб., 1994.- С.54

почтенных семейств. Именно тогда зеркало становится необходимым аксессуаром горожанок, широко распространялись карманные зеркала, порой украшенные драгоценными камнями. Кроме этого, зеркало стало необходимым атрибутом туалетного столика – с ручкой или на ножке, гораздо крупнее маленьких карманных. В связи с этим происходит утверждение зеркала как «драгоценного, незаменимого помощника красоты».²⁶

Джон Бергер в своей книге «Искусство видеть» заметил: «Женщина должна постоянно наблюдать за собой. Она практически всё время носит с собой образ самой себя... Она должна всё время следить за тем, кто она и что делает, поскольку то, как её видят окружающие, а в конечном счёте то, как её видят мужчины, имеет решающее значение для того, что обычно считается удачей в женской жизни.»²⁷ В свою очередь зеркало, по мнению автора, часто использовалось как символ женского тщеславия, что и можно наблюдать на полотне Караваджо «Марфа и Мария Магдалина». На картине мы видим двух сестёр Лазаря – Марфу и Марию, первая из которых разгоряченно переубеждает роскошно одетую вторую, отговаривая ее от совершения грехов. Такой же сюжет можно обнаружить и в творчестве Якопо Тинторетто, Яна Вермеера и других художников. Для римлян, впервые увидевших данную картину было удивлением узнать, что моделями, позировавшими Караваджо, были небезызвестные куртизанки того времени. Этот факт также усилил реалистичность полотна и его привлекательность, которая была выразительнее, чем его религиозное содержание. Действительно, мы видим двух женщин, спорящих друг с другом, да еще и одетых в одежды, современные самому художнику. Гармония света и тени делает фигуру Марии еще более выразительной и притягивающей внимание. Лицо и поза ее преисполнены непокорства и гордыни, в правой руке она держит фиалку – с древнейших времен символ женской красоты, а левая рука опирается на выпуклое зеркало из толстого зеленого стекла, в котором и отражается все

²⁶ Мельшиор-Бонне С. История зеркала/ Предисл. Жана Делюмо. Пер. с фр. Ю.М. Розенберг. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — С. 46

²⁷ Бергер Дж. Искусство видеть. — М.: Клаудберри, 2012. — С. 54

происходящее. На зеркало, как и на саму Марию падает яркий луч света, подчеркивая их взаимодействие, а также символизируя божественный свет и благодать. Мария, в отличие от Марфы склонна по-другому, не по-житейски, созерцать мир и саму себя. Фигура Марфы же находится практически вся в тени, кроме ее рук.

К слову, эта картина удивительна тем, что зеркало здесь является не частью повседневной сцены, а новозаветного сюжета, что впервые в истории было осуществлено художником. Подобных зеркал вообще во времена жизни героинь картины не существовало.

Для творчества Караваджо вообще характерен вечный спор между мирским и священным. Также двух сестер можно рассматривать как две противоположные стороны личности, которые сочетаются в каждом из нас, что мы и можем наблюдать и понимать с помощью зеркала.

Стоит сказать, что это также первое использование Караваджо данного формата – когда зритель находится непосредственно перед героями картины, как бы сидит прямо за этим же столом, физически присутствуя и наблюдая за происходящим, что усиливает драматичность и значимость событий. А зеркало внесло невероятное притяжение к изображенному. Известно, что данное полотно было заказано богатой наследницей, Олимпией Альбобрандини, имевшей немалую коллекцию живописи. Можно предположить, что само владение живописным произведением, особенно таким, являлось зеркалом материального состояния, показателем вкуса и богатства.

Караваджо, как и другим итальянским художникам присуще новаторское видение живописи и ее предназначения. Мастера Северной Европы долгое время в своих живописных приемах и понимании реальности следовали средневековым принципам. Итальянские же художники, взяв за основу принципы античной эстетики, выработали самобытные черты

художественного творчества, неподвластные четким закономерностям какого-либо стиля, будь то барокко или маньеризм.

Античная культура в течение последующих веков привлекает живописцев, активно использовавших мифологические сюжеты для написания полотен. Нельзя не упомянуть тему Венеры с зеркалом, на которую в мире европейской живописи существует множество вариаций живописных работ. Трактовка сюжета зачастую канонична – Венера, полуодетая или обнаженная, смотрит в зеркало, которое перед ней держит амур. Например, «Венера перед зеркалом» (1556 г.) Тициана. Мы видим богиню сидящей к нам в фас, но головой повернутой в профиль и смотрящей в зеркало слева от нее. Зеркало позволяет зрителю взглянуть на героиню с другой точки зрения, а также заинтересовывает нас, куда направлен ее взгляд, и о чем она думает. Венера написана великим мастером еще в духе художественных традиций Возрождения. В противовес ей Рубенсовская «Венера перед зеркалом» (1612 - 1615 г.) сидит к зрителю спиной и благодаря лишь зеркалу можно увидеть ее выражающее спокойствие и гармонию лицо. Но в отличие от Венеры Тициана мы ощущаем отсутствие статичности в картине, героиня как будто сейчас начнет двигаться. Нельзя не заметить, насколько изменил он тип женщины в искусстве: полное энергии крупное тело, потрясающее своей телесной объемностью. Но зрительный центр картины – это не сама героиня, а ее излучающее свет отражение лица, с интересом смотрящее прямо на нас. В обеих картинах зеркало вносит нечто таинственное, невидимое.

В противовес, на картине Веласкеса «Венера перед зеркалом» (Национальная галерея в Лондоне, 1647-1651 г. г.) богиня изображена полулежащей, смотрящей на себя в зеркало, которое держит амур. Следует заметить, что в то время испанская инквизиция очень активно действовала и противостояла любым изображениям обнаженного тела. На картине мы видим скорее не богиню с полотен итальянских мастеров эпохи Возрождения, а земную женщину с темными волосами, типичную испанку. Веласкес с помощью

введенного в пространство картины зеркала позволяет зрителю взглянуть на происходящее с двух точек зрения: он наблюдает спину Венеры, а в зеркале – ее лицо²⁸. Нетрудно заметить, что отражение лица – это не то, чего ожидает зритель, оно не такое молодое, каким должно быть на самом деле. Стоит предположить, что художник сделал попытку тем самым разграничить мир реальный и мир фантазийный.

Занимательна творческая деятельность голландца Квинтена Массейса (1465/66 – 1530 г. г.), обожающего изображать типичные бытовые сцены, прекрасно отражающие жизнь Северной Европы того времени²⁹. Живопись Массейса сочетает в себе принципы итальянского и нидерландского Возрождения. Художник уделял особое внимание тщательной проработке бытовой обстановки на полотнах и стремился показать характер своих героев.

«Меняла с женой» (около 1514 г.) - это одна из его самых известных жанровых работ, до сих пор неизвестны мотивы художника к ее созданию и даже заказчик. В центре внимания зрителя – банкир, сидящий со своей женой, он занят взвешиванием жемчуга и золотых монет. Небольшое выпуклое зеркало в свою очередь выполняет здесь функцию раздвижения бокового пространства.³⁰ Именно в нем мы можем наблюдать то, что скрыто за пределами картины – окно, являющееся источником света, а также бедняка, который пришел к банкиру. «Меняла с женой» отражает последние тенденции в искусстве Северной Европы того времени: стремление напомнить человеку о бренности его существования, а также желание преподнести мораль не напрямую к зрителю, а с помощью скрытого подтекста, чего практически не наблюдалось в искусстве Италии того времени. С этого периода изображаемое не всегда полностью отражает изображенное. Объект изображения – это

²⁸ Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись (К проблемам иконолической риторики) // Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 382.

²⁹ История живописи всех времен и народов. Т.3 / А. Бенуа. – СПб.: Нева, 2003. — С.511

³⁰ Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись (К проблемам иконолической риторики) // Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 383.

способ изображения, считал Лотман, а зеркало позволяет художнику показать объемность мира³¹. Стоит заметить, что именно в Голландии того времени сосредоточилось крупное производство зеркал того времени, поэтому художники были не понаслышке знакомы с ними.

Совершенно иной характер имеет знаменитая картина итальянца Бернардо Строцци «Аллегория бренности» («Старая кокетка», 1630 г.), олицетворяющая быстротечность времени и неизбежность смерти. По стилю и технике она близка к стилю Караваджо. На картине, по значению приближенной к жанру *vanitas*, изображена старая женщина, лицо которой мы видим в отражении зеркала, в противовес молодым служанкам, насмехающимся над ней.

Культура рубежа XVI – XVII воплощает в себе всю сложность того времени, сочетая и прогресс, и реакцию. Именно в этот период изменяется статус зрителя, который теперь не «созерцающий» на живописных полотнах как бы преобразенный мир, а философствующий и думающий. Картина становится как бы «удвоенным» миром для зрителя, сочетающим в себе неподвластный зрителю мир со своим внутренним миром, то есть с процессом художественного творчества³². Также завершается начавшийся еще в эпоху Возрождения переход от поэтически - целостного восприятия к научным методам познания действительности.³³

³¹ Там же, С. 396.

³² Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Проблема композиции западноевропейской живописи XVII века. — Л.: 1986. — с. 68

³³ Всеобщая история искусства. Т.5. — М.: 1963. — С. 34

3. ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ЗЕРКАЛА В XVIII-XIX В.В. ЗЕРКАЛО КАК СРЕДСТВО РАСШИРЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА В ЖИВОПИСИ XIX ВЕКА.

Одним из важнейших центров европейского искусства XVIII – XIX в. в. становится Франция. Возрастает стремление художников к правдивому изображению действительности, внимание к атмосфере и различным деталям. Подобные наблюдения дали толчок к развитию пейзажного и портретного жанров во Франции, что впоследствии повлияло на искусство всей Европы.

Художники стараются передать зрителю эмоциональную и смысловую нагрузку изображенного на картине. Полотна зачастую сочетали в себе обращение к античности и историческую действительность. В портрете подчеркивалось индивидуальное своеобразие человека с его страстями, эмоциями.³⁴ Активно развивалось искусство, изображающее рабочие слои населения, а также события четырех революций, которые произошли всего лишь за два века. Им противостояли художники, следовавшие неоклассической линии Академии.³⁵

Приближаясь к XVIII веку, образ зеркала трансформируется, особенно с развитием театра. Предметы живописи зачастую являлись воспроизведением какого-либо сценического отрывка или театральной композиции, а при написании портретов люди наряжались именно в театральные костюмы.³⁶ Так, например, можно найти множество изображений женщин в костюмах Диан и весталок, а мужчин в образе А. Македонского или Марса. Большую популярность приобретают портреты на заказ, являясь продолжением зеркала, они становятся отражением человеческой личности, ее собственного «я».³⁷

³⁴ Всеобщая история искусства. Т.5. — М.: 1963. — С. 108

³⁵ Гомперц У. Непонятное искусство: от Моне до Бэнкси. — М.: Синдбад, 2016. — С. 40

³⁶ Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // . Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб.: Академический проект, 2002. — С. 402.

³⁷ Мельшиор-Бонне С. История зеркала/ Предисл. Жана Делюмо. Пер. с фр. Ю.М. Розенберг. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — С. 236

Зеркала также становятся важными элементами интерьера в стиле рококо. Нельзя не упомянуть о том, что зеркало в то время стало также средством создания человеком себе образа, наиболее приятного окружающим, как в плане внешности, так и манер.

Французский художник Франсуа Буше за свою долгую жизнь написал огромное количество не только более известных картин - аллегорий в стиле рококо, но также гравюр, графических работ и даже шпалер. Его зеркала отличает непревзойденный декор, но никак не символическая подоплека или интересное отражение. Так, на картине «Ринальдо и Армида» (Лувр, Париж, 1734 г., *см. приложение 3*) зеркало очень современно по отношению к автору, с характерной роскошной тяжелой рамой. Сама картина очень светлая и яркая, важная в жизни художника, ведь именно за нее ему присудили звание академика Королевской Академии искусств. Наследие Буше составляют не только мифологические произведения, но и картины бытового жанра, к которым он обратился уже в зрелом возрасте. Например, «Завтрак» (Лувр, Париж, 1739 г., *см. приложение 4*), изображающая утреннюю трапезу матери с двумя детьми. На самом деле, присутствие детей – удивительно, ведь в XVIII еще не существовало культуры детства, дети воспринимались как маленькие взрослые. Понятия «семейного завтрака» также не существовало. На стене мы видим огромное зеркало, расширяющее пространство (в нем мы видим удаляющуюся анфиладу). Такое архитектурное решение неслучайно, ведь со временем люди начинают жить все в меньшем пространстве, и зеркало, исполняя свою иллюзорную функцию, удваивает его. Франсуа Буше с успехом отразил меблировку, костюмы и повседневность своих современников и в других работах («Модница», 1746 г., «Подвязка» и т.д.) Занимательным событием можно смело назвать появление образа денди в XVIII веке свидетельствует о нарастающей потребности субъекта улучшать свое изображение (отражение в зеркале). Шарль Бодлер писал: «Денди должен постоянно стремиться к тому, чтобы быть несравненным. Он должен жить и

спать перед зеркалом.»³⁸ Денди должен это делать, чтобы сохранить «свою видимость», вместе с тем ожидая улучшений этой видимости.

Позднее, на почве барочного тщеславия воздвигается нравственность и лаконичность классицизма. Возникают различные своды правил этикета, набирающего популярность. Общество начинает осознавать важность своего внешнего вида, а также туалета и гигиены. В одном из них можно было прочесть предупреждение о том, что девушка не должна смотреть на себя в зеркало с целью полюбоваться, а только лишь по необходимости³⁹. С точки зрения религии считалось: тот, кто смотрит на себя в зеркало – сравнивает себя с другими, а тот, кто сравнивает – завидует другим. Но несмотря на предубеждение и страхи, зеркала постепенно занимают свое место в интерьере и быту.

Зеркала в XVIII – XIX в.в. значительно изменили внутреннее убранство домов, а также внешний вид предметов мебели.⁴⁰ В моду входят зеркала-трюмо, используемые для заполнения пустых пространств. Многие люди осознали, что зеркала радикально меняют восприятие помещения, а также добавляют много света. Зеркало, бывшее в XVI-XVII в.в. большой редкостью и имевшее место только в домах избранных, с XVIII века набирает свою популярность в обиходе как горожан, так и сельчан. Так, в то время зеркала имелись в 70% домах парижских семей. Женщины украшали ими гостиные, будуары, гардеробные и многие другие помещения.

³⁸ Бодлер III. Мое обнаженное сердце: Статьи, эссе. - СПб.: Лимбус-Пресс. 2012. - С. 124

³⁹ Мельшиор-Бонне С. История зеркала/ Предисл. Жана Делюмо. Пер. с фр. Ю.М. Розенберг. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 328

⁴⁰ Там же, С. 132

Появляется такой предмет интерьера, как “псише” - большое двухметровое наклонное зеркало на ножках, занявшее свое место в будуарах всей Европы того времени⁴¹, важный предмет туалета любой светской дамы.

К началу XIX века зеркало кроме жилых помещений постепенно входит в интерьер лавок, кафе и магазинов.

Включение зеркал в живописные полотна неразрывно связано с развитием портретного жанра, которое достигает своего пика именно в XIX веке.

«Зеркальная» тема нашла свое отражение в творчестве Жана Огюста Энгра (1780-1867 г. г.) - ярчайшего представителя классицизма, который изначально не признавал ценность портрета как жанра и отдавал предпочтение историческим полотнам. Но именно портрет позволил художнику раскрыть все стороны личности, обратить внимание на важные для него детали и тем самым отлично передать его характер.

Первая из таких картин - это «Портрет мадам Де Сеннон» (Музей изящных искусств в Нанте, Франция, 1814 г., см. приложение 5), выполненная художником во время его пребывания в Риме. На ней мы видим роскошно одетую молодую женщину, сидящую на диване. Сперва кажется, что картина обычна и ничем не удивительна, но главное в ней – композиция, ведь практически весь фон составляет зеркало. В целом, нижняя часть картины разительно отличается от верхней: они контрастируют друг с другом в плане детализации и цвета. Нижняя половина изобилует живописными деталями и поражает фактурностью тканей: кружева, бархата и атласных лент. Верхняя половина картины – это зеркало, в котором имеет место лишь отражение героини и никакой обстановки комнаты, только темнота. В раму зеркала вложены карточки, по-видимому, свидетельства светской активности мадам, поверх которых можно увидеть карточку с фамилией художника. Отражение

⁴¹ Мельшиор-Бонне С. История зеркала/ Предисл. Жана Делюмо. Пер. с фр. Ю.М. Розенберг. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — С. 138

молодой женщины не предстает зрителю таким же молодым, она изображена как будто в зрелом возрасте. Зеркало в этой интерпретации говорит о быстротечности времени, особенно если обратиться к беспокойной судьбе героини.

Одним из красивейших портретов первой половины XIX века считается вторая зеркальная работа Энгра - «Портрет графини Луизы д'Оссонвиль» (Коллекция Фрика, Нью-Йорк, 1842-1845 г.г., *см. приложение 6*). Известно, что художник, пробыв в Италии около двадцати лет, очень вдохновился мастерами периода до Возрождения, их естественным колоритом и самобытностью. В своих портретах Энгр старался не только передать черты характера личности, но и поразить тщательностью отделки⁴². В целом, в женских портретах нетрудно заметить увлечение художника антуражем, аксессуарами, разнообразной фактурой отделки, будь то шелк, бархат, кружева и тому подобное.⁴³

С графиней Д'Оссонвиль художник как раз и познакомился на просторах Италии во время своего пребывания. Автор работал над полотном около трех лет, предварительно подготовив множество эскизов. Портрет носит парадный характер, что свойственно именно для XIX века. Мы видим молодую девушку, стоящую около столика с огромным зеркалом, в котором мы и наблюдаем отражение ее со спины. Нежный колорит, реалистично прописанная фактура платья, а также предметы на столике, образующие натюрморт – все это поражает своей естественной красотой.

Другой известный портрет Энгра – «Портрет мадам Муатесье» (Национальная галерея в Лондоне, *см. приложение 7*), также является замечательным образцом включения художником зеркала в композицию картины. Как и «Портрет графини д'Оссонвиль» он является парадным и изображает героиню в легком нарядном облачении и в пышных интерьерах. Чувствуется влияние искусства античности и эпохи Возрождения на творчество Энгра.

⁴² Гнедич П.П. История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура. — М.: Эксмо, 2002. — С. 641

⁴³ Ильина Т.В. Западноевропейское искусство. — М.: Высш.шк., 2000. — С. 250

Удивительно, что работа производилась мастером в период с 1844 по 1856 годы с большими перерывами. На картине мы видим сидящую мадам, которая рукой как бы ненароком касается своей щеки. Данная поза была заимствована художником с римской фрески из города Геркуланум, изображающей Геркулеса и Телефоса. Известно, что красота мадам Муатесье была идеальной для художника, поэтому спустя годы художник снова взялся за воплощение своего идеала в живописи. Главным вдохновением для Энгра была античность, что легко можно заметить, взглянув на отражение мадам Муатесье в зеркале – оно преисполнено античной красоты, выразительный греческий профиль мадам идеален. Зеркало в свою очередь огромно, и занимает почти половину площади полотна. А в нем отражается еще одно зеркало, висящее напротив.

Женские портреты Энгра призывают зрителя сосредоточить свое внимание на индивидуальных особенностях изображенной личности и даже понять ее характер. Заметно, насколько Энгр был влюблен в человеческую натуру, стремился ее раскрыть и показать зрителю со всех сторон, в чем ему зачастую помогало зеркало.

В XIX веке образ зеркала на время теряет свою смысловую нагрузку и изображается на картинах скорее как деталь интерьера или предмет женского туалета. Так, например, Эдгар Дега написал множество картин с изображением репетиций и представлений балетной труппы, для которой зеркало – это незаменимый атрибут. Но в них героини не смотрят и никак с ним не взаимодействуют, а сам художник как будто подсматривает за происходящим, хотя на самом деле писал работы в студии, приглашая балерин. Дега пишет как небольшие переносные зеркала, так и большие настенные в балетных классах. Отражения в них всегда очень подвижны. Огромные зеркала свидетельствуют о небывалом техническом прогрессе: в середине XIX века был изобретен способ литья больших плоских зеркал, и впоследствии с развитием производства они уменьшились в стоимости и стали

доступные большей части общества. Особняком в творчестве Дега стоит картина «Портрет мадам Жанто в зеркале» (Музей Д'Орсэ в Париже, 1875 г., см. приложение 8). О героине известно совсем немного, и сама работа носит мрачный характер и имеет темный колорит. Можно предположить, что эта женщина была важным человеком в жизни художника, раз он захотел зафиксировать ее присутствие вдвойне. Отражение и реальный объект практически неотличимы, реальное и ирреальное смешиваются. Кроме этого, у Дега существует множество картин и зарисовок, показывающих особенности женского туалета, а также театрального закулисья.

В целом, Эдгара Дега нельзя считать стопроцентным импрессионистом, он позиционировал себя как художника-реалиста. Хотя многие его живописные приемы схожи с творчеством коллег: сюжеты из современной жизни буржуа, многоцветная палитра, упрощение форм, стремление запечатлеть ускользающий миг.⁴⁴

Все-таки центральной фигурой в живописи 70-80-х г. г. становится Эдуард Мане (1832 - 1883 г. г.), который в качестве предпочтительного жанра выбрал для себя композиционно законченную картину, где центральное место занимает человек.⁴⁵ Мишель Фуко считал, что главной заслугой Мане является то, что он заставил явиться те свойства картины, которые долгое время художники стремились скрыть от глаз зрителя: прямоугольная поверхность, особенности холста, горизонтальные и вертикальные линии. Мане провозгласил ценность картины как материального объекта и активно использовал пространственные характеристики и материальные свойства полотна.⁴⁶ В своих работах художник переосмысливает современный быт, пристально за ней наблюдая и «выхватывая» определенный сюжетный

⁴⁴ Гомперц У. Непонятное искусство: от Моне до Бэнкси. — М.: Синдбад, 2016. — С. 74

⁴⁵ Всеобщая история искусства. Т.5. — М.: 1963. — С. 147

⁴⁶ Фуко М. Живопись Мане. / Пер. с фр. А. В. Дьякова. — СПб.: Владимир Даль, 2011. — С. 23

момент, будь то «Мальчик со шпагой» (1861 г.) или «Молодая женщина в саду» (1880 г.) Друг Эдгара Дега, выбравший в отличие от него путь конфронтации академизму, написал, пожалуй, самую внушительную работу на зеркальную тему «Бар в Фоли - Бержер» (Институт искусства Курто в Лондоне, 1881-1882 г. г., см. приложение 9) Художник всю жизнь стремился выйти на новый уровень понимания композиции и пространства, и эта картина – завершающий сюжет в этом долгом процессе, удивительно сочетающий в себе устойчивую, законченную композицию и выхваченную из жизни фрагментарную ситуацию. Мане можно считать новатором в области живописи, так как он определил импрессионизм и изменил технику изображения. Его картины абсолютно не отвечали требованиям академиков: в них не было классических сюжетов, идеализированного изображения людей и изысканной прорисовки линий. Его работы не хотели выставляться ввиду пренебрежениями автором традиционными ценностями и аморальность.

Наброски к этой картине были сделаны художником в популярном кабаре того времени, а также в его мастерской. Центральными персонажами Мане изобразил реальных личностей, своих современников. Главная особенность работы – это то, что зеркало занимает весь задний план картины и в нем отражается невероятно количество людей. Как и на многих других работах Мане закрывает пространство картины некой плоскостью, как стеной. В зеркале отражается все, что находится перед полотном, и что зритель не видит. Но раз это лишь отражение, то оно не имеет глубины. Если обратить внимание на само отражение, то здесь присутствуют расхождения, по мнению Мишеля Фуко. Нельзя не заметить, что отражение девушки не соответствует ее реальному положению. А мужчина, пытающийся заговорить с ней, так же занимает странное положение, не соответствующее его отражению. Фуко очень точно заметил: «художник должен находиться здесь, и там; должен быть кто-то и не должно быть никого; взгляд сверху вниз и снизу вверх».⁴⁷

⁴⁷ Фуко М. Живопись Мане. / Пер. с фр. А. В. Дьякова. — СПб.: Владимир Даль, 2011. — С. 58

Творчество Мане считается завершающим этапом развития реалистических традиций французского искусства XIX века, а также поднимающим многие проблемы живописного языка, разрабатывающиеся уже в XX веке.⁴⁸

В XIX веке образ зеркала в искусстве закрепился в двух ипостасях: романтический образ – зеркало как посредник между реальностью и трансцендентным; и реалистический – где зеркало отражает саму действительность и расширяет ее. Именно искусство является доказательством распространения зеркал в Европе. Они находят себе место не только в парадных комнатах (где оно по обычаю значительно крупнее и роскошнее), но и в жилых помещениях – спальнях, будуарах, кабинетах, причем как очень богатых людей, так и «буржуа».

⁴⁸ Всеобщая история искусства. Т.5. — М.: 1963. — С. 238

4. НОВЫЕ ТРАКТОВКИ ОБРАЗА ЗЕРКАЛА В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА. ЗЕРКАЛО КАК СРЕДСТВО ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ИГРЫ.

4.1 ЗЕРКАЛО КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ КАРТИН – ФАНТАЗИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ РЕНЕ МАГРИТТА.

Художественное творчество XX века – одна из самых сложных тем в истории культуры. Это был век стремительного расширения территориальных границ западноевропейского искусства, глобальных катастроф, утраты ценностных ориентиров и переосмысления действительности.⁴⁹ Все это отразилось в размытии границ в искусстве: между прекрасным и безобразным, оригинальным и поддельным, ценным и ничтожным. Сложность в анализе художественного творчества XX века состоит также в появлении и распространении множества направлений, зачастую противоположных реалистическому искусству прошлого века. Творчество многих художников даже невозможно отнести к конкретному направлению, так как их деятельность была разнородной и соответствовала разным концепциям в искусстве.

Нельзя не обратить внимание на изменение статуса самого зрителя и его восприятия произведений искусства. На рубеже XIX – XX веков «реальный мир» перестал быть самым полезным и ценным миром. Миру искусства потребовался новый наблюдатель – более гибкий. Умеющий приспосабливаться к широкому распространению безразличных и конвертируемых знаков и образов.⁵⁰

⁴⁹ Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство.—М.: Высш. шк., 2000.— С. 315

⁵⁰ Крэри Д. Техники наблюдателя. — М.: V-A-C press, 2014. — С. 188

Искусствовед Уилл Гомперц очень точно подметил: «Из всех направлений современного искусства сюрреализм кажется нам одним из самых знакомых»⁵¹. И правда, на сегодняшний день массовая культура переполнена цитатами из произведений Магритта, Дюшана и Дали, а недавняя выставка Фриды Кало в Санкт - Петербурге побила все рекорды по посещаемости. Сюрреализм – это точка перехода между сном и явью⁵² – направление, изначально появившееся в качестве литературного течения. Сюрреализм провозгласил сочетание несочетаемого, важную роль бессознательного и интуиции в творчестве.

Претендовавший изначально на статус общественно-политического течения, в 20-е годы XX века сюрреализм укоренился как художественное движение европейской живописи. Ему свойственно было восприятие мира как комплекса алогизмов и парадоксов, поэтому проблематика образа зеркала нашла свое отражение в работах художников.

Живопись француза Рене Магритта отвечала всем требованиям сюрреализма, но имела значительные отличия от художественного видения «короля» этого направления – Сальвадора Дали. В отличие от творений своего испанского коллеги, его картины выглядят на первый взгляд вполне реалистичными благодаря повседневным объектам, местами даже банальными, но в то же время пугающими. Они представляют собой иррациональные сочетания предметов, воспринятых в натуральном виде.⁵³ В отличие от Дали, Магритт их видит правильными и недеформированными. Художник уделял много внимания вопросу о памяти, ее постоянстве, о том, что может быть скрыто от человеческого глаза. Реалистический стиль Магритта, с четкими линиями и контрастами, усиливал эффект игры между реальным и нереальным. Еще больше усиливают его на полотнах художника зеркала, говорящие об

⁵¹ Гомперц У. Непонятное искусство: от Моне до Бэнкси. — М.: Синдбад, 2016. — С. 271

⁵² Там же, С. 272

⁵³ Полевой В.М. Малая история искусств. Искусство XX века. — М.: Искусство., 1991. — С. 194

обманчивости видимого. Так, например, на картине-фантазии «Пронзенное время» (Институт искусств Чикаго, Иллинойс, США, 1938 г., см. приложение 10) художник изобразил время, которое замерло в невероятной ситуации. В ничем не примечательную, скудно обставленную комнату врывается паровоз, извергающий клубы дыма. В зеркале над камином отражаются небольшие часы и один подсвечник, но второй подсвечник не имеет отражения. Автор демонстрирует двойственность и абсурдность бытия, он призывает зрителя понять, что изображение – это всегда просто изображение, каким бы оно не было реалистичным.⁵⁴ Эта картина, как и другая его зеркальная работа «Запрещенная репродукция» (Музей Бойманса - ван Бёнингена в Роттердаме, 1937 г., см. приложение 11) была написана для интерьера дома Эдварда Джеймса – поэта и богатого покровителя сюрреалистов. «Запрещенная репродукция» считается его портретом, хотя его лицо там отсутствует. Перед зрителем предстает очередная фантазия Магритта: человек, стоящий лицом к зеркалу и видящий в нем абсолютно то, что видит и зритель – то есть свой затылок, хотя книга Эдгара Аллана По – одного из кумиров Магритта, лежащая рядом на камине, отражена в зеркале правильно. Кстати говоря, каминны на обеих картинах определенно идентичны. Магритт умело играет с зеркалами на обеих картинах, максимально использует их, чтобы в отражении что-то скрыть или замаскировать, так, в «Запрещенной репродукции» он не раскрывает личность субъекта.

Зеркала, наряду с облаками и глазами, являются важными и часто повторяющимися элементами в художественном творчестве Магритта. С их помощью художник и воссоздавал свои фантазии.

Сюрреализм утвердил образ зеркала как средство создания различных таинственных видений и странных метафор.

⁵⁴ Ходж С. Современное искусство в деталях. / Пер. с англ. Дж. Карризи. – М.: Магма., 2014. — С. 15

4.2 ИГРА ОТРАЖЕНИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ РОЯ ЛИХТЕНШТЕЙНА.

В конце 50-х - начале 60-х годов XX века в Англии появилось совершенно иное художественное направление, призывавшее отвергнуть нереалистичное искусство, вернуться к предмету, но не поэтизированному, а нарочито бытовому, связанному с индустриальной культурой. Источником вдохновения для художников стали гляцевые журналы, реклама, телевидение, фотография и кинематограф. Ввиду обращения художников к продуктам массовой культуры теряется смысл в индивидуальной манере каждого из них. Собственно, они сами обращались не к индивидуальному, а массовому сознанию. Особое распространение он получил в американской культуре. Поп-арт стер границы между высокой и низкой культурой, коммерческим и высоким искусством. Но тогда в нем видели только угрозу «настоящему» искусству. Как только он вошел в галереи искусства, то получил известность как в среде арт-критиков, так и в среде простых обывателей. К настоящему времени поп-арт стал настолько абсорбирован в иконографию американской визуальной культуры – причем как высокой, так и низкой, впервые появившись в начале 60-гг.⁵⁵ Впервые работы молодых европейских и американских художников этого направления (именно как группы) были показаны на выставке «The new realists exhibition» в 1962-м году в арендованном выставочном пространстве в Нью-Йорке. Среди многих других в ней участвовал один из основоположников поп-арта Рой Лихтенштейн / Лихтенштейн (1923-1997), выступавший против оттенков, света и движения в живописи. Долгое время он изучал изобразительное искусство, экспериментировал с кубизмом и экспрессионизмом и первую половину жизни не мог найти свой стиль. Но внезапно со своим маленьким сыном наткнулся на комиксы. Процесс художественного творчества Лихтенштейна выглядел так: он находил в комиксе драматическую сценку, делал точно такой

⁵⁵ *Doris S. Pop art and the contest over American culture // University of Memphis Cambridge University Press. 2014. P. 15.*

же цветной рисунок, увеличивал его с помощью проектора на холсте, прорисовывал ее уже увеличенную и раскрашивал. Его работы очень узнаваемы и до сих пор популярны в качестве предмета интерпретации. Цвета его произведений просты для восприятия, но порой агрессивны: насыщенные черный, красный, синий и желтый, а также толстые черные контуры. Печатались они таким же способом, как и комиксы 60-х: точечным способом Бена Дзя – американского полиграфиста, который использовался при печати картинок для газет, схожий с пуантилизмом.⁵⁶ Эти «точки» стали одной из самых узнаваемых особенностей произведений художника. Собственно, Лихтенштейн добился такого эффекта, что его картины выглядели напечатанными, а не созданными руками человека. Позднее в его творчестве появились работы подражательного характера – авторские версии произведений Пикассо, Ван Гога («Спальня Ван-Гога», 1992 г.) и Мондриана («Необъективное II, 1964 г.) Лихтенштейн постоянно находился в состоянии поиска и не останавливался на каком-то конкретном жанре. Так, он писал и пейзажи, и натюрморты, но все они не показывают авторское участие и выдают лишь внимание к материальному миру.

В его творчестве (под влиянием Энди Уорхола) находят место продукты питания, которые он изображает например, печеный картофель, лимонад, сэндвичи, хот-доги, всё то, что имело место на столах большинства американцев.

Первая зеркальная работа Лихтенштейна стала одной из его самых известных – «Девушка в зеркале» (1964 г., *см. приложение 12*), выполненная на стальном листе площадью 1 кв.м и окрашенная эмалью. Картина была сделана причем не в единичном экземпляре, а в количестве десяти штук, что показательно для массовой культуры. На ней прямо в лицо зрителю смеется яркая блондинка – типичная героиня полотен Лихтенштейна. Ее лицо зритель наблюдает посредством небольшого овального зеркала с ручкой, которое держит перед

⁵⁶ Гомперц У. Непонятное искусство: от Моне до Бэнкси. — М.: Синдбад, 2016.— С. 351

собой героиня, стоящая спиной. В этом случае зеркало показывает то, что мы бы без него не смогли бы увидеть. Позднее, в 1994 году Лихтенштейн напишет еще одну «Девушку в зеркале» - «Unknown» («Неизвестная», англ., см. приложение 13), на которой лицо героини уже не столь жизнерадостное, а скорее задумчивое. Зеркало в свою очередь увеличилось в размере, что вероятно связано с пристальным художником изучением их природы.

Интересен его натюрморт «Стакан и лимон в зеркале» (1974 г., см. приложение 14), на котором стакан с прозрачной жидкостью и лимон типичных для автора типографских цветов отражаются в небольшом зеркале напротив. Объекты изображены немного условно, но в целом, фигуративно приближены к реальным предметам. Картина очень напоминает натюрморты Пикассо Сезанновского периода. Зеркало используется Лихтенштейном как средство удваивания объектов и создания неоднозначной композиции, не неся в себе какой-либо смысловой нагрузки.

Знаменательна и другая работа американца – «Автопортрет» (1978 г., см. приложение 15) с изображением простой белой футболки (бирка присутствует, но без надписи бренда). Но на месте, где должна быть голова художника – прямоугольное зеркало. Данная картина выглядит как метафора, ведь поп-арт – само по себе зеркало современному художнику общества, общества потребления.

Еще одной яркой и новаторской чертой полотен Лихтенштейна является их «болтливость», типичная для подростковых комиксов, где отдельные фразы и слова соседствуют с выкриками «Ух ты!» или «Бац!». Борис Гройс отмечает, что подобная техника – «вторжение желания говорить» - может разрушить эстетическую целостность произведения.⁵⁷

В целом, зеркала занимают большое место в творчестве Лихтенштейна, в 1970-е г. г. им была даже создана серия из круглых зеркал (см. приложение 16). Они

⁵⁷ Гройс Б. Политика поэтики. — М.: АдМаргинем Пресс., 2012. — С. 172

также созданы точечным способом Бена Дэя и представляют собой как бы портреты зеркал с их бликами и тенями. Художник долго изучал то, по каким законам происходит игра света в зеркалах, чтобы правильно ее интерпретировать. Зеркала помогали художнику убрать «ненужное», понять суть действительности. В его студии присутствовало огромное зеркало, с помощью которого он под другим углом смотрел на свои работы и искал в них какие-либо неточности или изъяны. Пожалуй, именно оно дало начало созданию Лихтенштейном серию «Зеркал, состоящих из шести частей» (1970-е годы, *см. приложение 17*). Каждое полотно из серии, как и другие его работ, огромных размеров, примерно 10 кв. м, показывающее зеркало, которое состоит из шести отдельных частей. Конечно, не зная название работ, зрителю сложно порой понять суть произведения. Кому-то они могут показаться просто разноцветными панелями, а кому-то действительно зеркальными поверхностями ввиду предельной упрощенности изображения.

К концу творческой деятельности стиль Лихтенштейна стал более сдержанным, в 1990-х он пишет большую «Интерьерную серию». Почти на каждой картине присутствует зеркало, порой во всю стену («Интерьер с зеркальной стеной», 1991 г., *см. приложение 18*). Художника явно интересовала игра отражений, создаваемых зеркалами, как они могут влиять на восприятие человеком всего пространства. Довольно необычна работа «Интерьер с зеркальным шкафом» (1991 г., *см. приложение 19*), на которой зритель наблюдает интерьер комнаты через огромное настенное зеркало. То, что это не просто проем в другую комнату, а именно зеркало с отражением, показывают прямые черные линии, проведенные наискосок его поверхности. Наряду с зеркалами на этих работах также большое место занимают картины, очень похожие на творения самого Лихтенштейна, что неудивительно. Иногда очень сложно понять, что именно повесил художник на стену: зеркало или картину («Интерьер с мобилем», 1992 г., *см. приложение 20*) – Лихтенштейн дает зрителю право выбора, под каким углом рассматривать его работы.

Двадцатый век освобождает искусство от каких-либо границ и ставит вопрос «является ли объект искусством или нет» в ранг риторических. С образом зеркала происходит похожий процесс. Оно перестает нести в себе определенные символические функции в произведениях искусства. Для сюрреалистов, пытавшихся уйти от реального мира, оно являлось необходимым помощником в осуществлении фантазий. Напротив, для представителей направления поп-арт зеркало – это просто предмет повседневности, который они изображают, не отягощая его символическими значениями и налетом загадочности.

Зеркало стало совершенно обычным предметом человеческого быта именно в прошлом веке, сделавшись общедоступным для всех слоев общества. Все века своего существования оно являлось неизменным спутником человека с процессе его самоидентификации и дало ему свободу в самовыражении.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей выпускной квалификационной работе была рассмотрена тема, касающаяся образа зеркала в европейской живописи. Зеркало является уникальным предметом, занимающим особое место в истории культуры повседневности, эстетике и истории живописи. Взаимосвязь зеркала с человеческим познанием прослеживается на протяжении многих веков. С течением времени отношение к нему постоянно меняется, что отражается в сфере художественной культуры. Зеркало, в отличие от большинства предметов, окружающих человека, обладает большим гносеологическим потенциалом.

Трансформации образа зеркала непосредственно связаны как со сменой мировоззренческих парадигм, так и с областью его бытового применения.

XIX век определяет образ зеркала с нескольких точек зрения: как романтический – зеркало есть связующее звено между реальным и трансцендентным, и как реалистический – отражение в зеркале есть отражение действительности.

С начала XX века семантика образа зеркала пытается освободиться от смысловой нагрузки. Художники обращались к нему как к средству создания фантастических образов в произведениях, а также как к предмету, являющемуся важным элементом в среде повседневности.

Раскрыв процессы переосмысления зеркала как художественного и бытового, нам удалось достичь цели нашей работы.

Однако, образ зеркала в культуре требует более глубокого изучения. Перспективной темой для дальнейшего исследования являются современные произведения искусства, например: «Облачные ворота», «Антиобъект» и «Зеркало неба» индийско – британского художника Аниша Капура, скульптуры голландца Яна Фабра, имеющие зеркальную поверхность.

В данной работе нам удалось проследить основные особенности развития образа зеркала в европейской живописи в ее взаимодействии с бытовым

пониманием и выявить особую ценность образа зеркала в художественной культуре.

Тема исследования является перспективной в дальнейшем изучении, так как имеется множество аспектов ее рассмотрения. В настоящее время зеркало перестало быть объектом, включенным в художественные произведения (картины и скульптуры).

Перспективным направлением дальнейшего исследования является использование зеркала и зеркальных поверхностей в качестве арт – объекта в городских пространствах, демонстрирующих сильную связь искусства и урбанистики в современной культуре.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Арган Дж. К.* История итальянского искусства: Пер. с ит. В 2 т. Т. 2.— М.: Радуга, 1990.
2. *Бахтин М.М.* Дополнения и изменения к «Достоевскому» // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. — М., 1997–2012. Т. VI 2008.
3. *Бахтин М.М.* К философским основам гуманитарных наук // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. — М., 1997–2012. Т. V, 2008.
4. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе (Очерки по исторической поэтике) // Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. Лит., 1975.
5. Башляр Г. Поэтика пространства. / Пер. с фр. Н. Кулиш. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2014
6. *Бодлер Ш.* Мое обнаженное сердце: Статьи, эссе. — СПб.: Лимбус-Пресс. 2012.
7. *Винпер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства — М.: 1985.
8. *Винпер Б.Р.* Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII веков. — М.: 1966.
9. *Гнедич П.П.* История искусств. Современная версия. — М.: Эксмо, 2002.
10. *Жегин Л.Ф.* Язык живописного произведения. — М.: Искусство, 1970.
11. *Гомперц У.* Непонятное искусство: от Моне до Бэнкси. — М.: Синдбад, 2016.
12. *Гройс Б.* Политика поэтики. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.
13. *Даниэль С.М.* Картина классической эпохи. Проблема композиции западноевропейской живописи XVII века. — Л.: Искусство, 1986.
14. *Ильина Т. В.* История искусств. Западноевропейское искусство. — М.: Высш. шк., 2000.

15. *Калитина Н.Н.* Французское изобразительное искусство конца XVIII – XX в.в. — Л.: 1990.
16. *Кантор А.М.* Изобразительное искусство XX века. — М.: 1973
17. *Крэри Д.* Техники наблюдателя. — М.: V-A-C press, 2014
18. *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. — М.: Мысль, 1993.
19. *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). — СПб.: Академический проект, 2002.
20. *Мельшиор-Бонне Сабин.* История зеркала/ Предисл. Жана Делюмо. Пер. с фр. Ю.М. Розенберг. — М.: Новое литературное обозрение, 2006.
21. *Полевой В.М.* Малая история искусств. Искусство XX века. — М.: Искусство, 1991.
22. *Публий Овидий Назон.* Метаморфозы. / Пер. с лат. С. Шервинского — М.: Художественная литература, 1977.
23. *Фуко М.* Живопись Мане. / Пер. с фр. А. В. Дьякова. — СПб.: Владимир Даль, 2011.
24. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. — СПб.: А-сac, 1994.
25. *Ходж С.* Современное искусство в деталях. / Пер. с англ. Дж. Карризи. — М.: Магма, 2014.
26. *Чулков О. А.* «Живые зеркала». Мифология и метафизика отраженного образа // AKADHMEIA. Материалы и исследования по истории платонизма. — СПб.: 2000. Вып. 3.
27. *Doris S.* Pop art and the contest over American culture // University of Memphis Cambridge University Press. — 2014.
28. *Evans D.* An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis / Dylan Evans. — 1996.

Энциклопедии:

1. Всеобщая история искусства. Т.4. — М.: 1963.
2. Всеобщая история искусства. Т.5. — М.: 1963.
3. Европейская живопись. Энциклопедия. — М.: 1999.
4. История живописи всех времен и народов. Т.3 / А.Бенуа. — СПб.: Нева, 2003.
5. История мировой культуры. — М.: Академия. 2003.
6. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия / авт.-сост. В.Э. Багдасарян, И.Б. Орлов, В.Л. Телицын; под общ. ред. В.Л. Телицына. — 2-е изд. — М.: ЛОКИД-ПРЕСС, 2005.
7. Словарь искусств / Пер. с англ. Т. Гвоздевой, Ю. Дубровина, О. Зверевой. — М.: 1996.

Интернет – ресурсы:

1. Lichtenstein: A Retrospective // <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/lichtenstein>, 15.04.2016
2. Diagram of an Artist: Roy Lichtenstein // http://www.youtube.com/watch?v=gOsLpoa6c_4, 21.04.2016

ПРИЛОЖЕНИЯ.

Приложение 1.



Приложение 2.



Приложение 3.



Приложение 4.



Приложение 5.



Приложение 6.



Приложение 7.



Приложение 8.



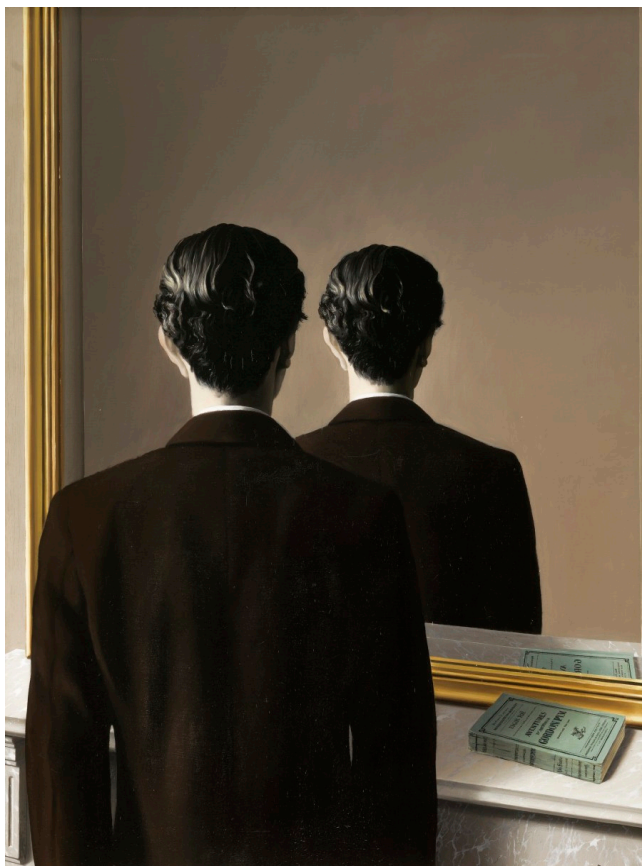
Приложение 9.



Приложение 10.



Приложение 11.



Приложение 12.



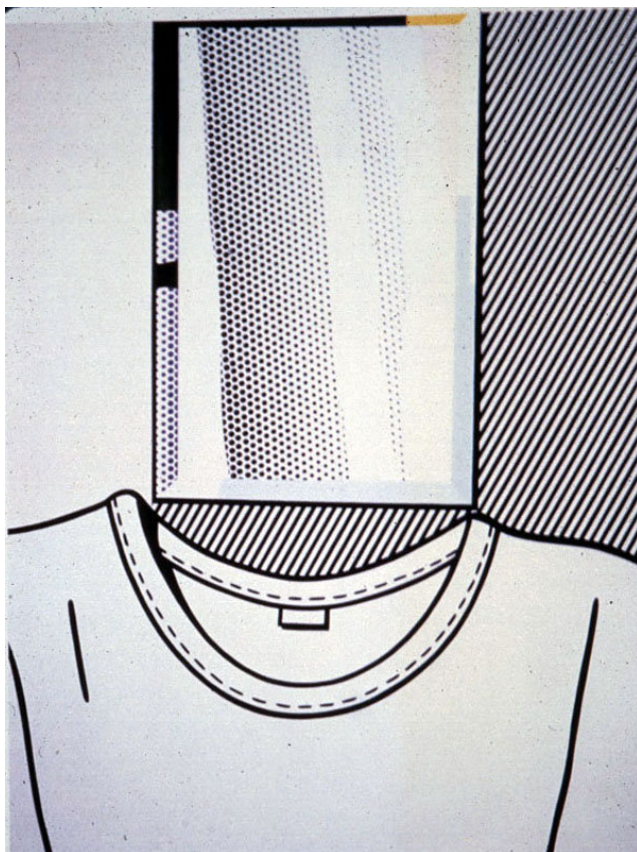
Приложение 13.



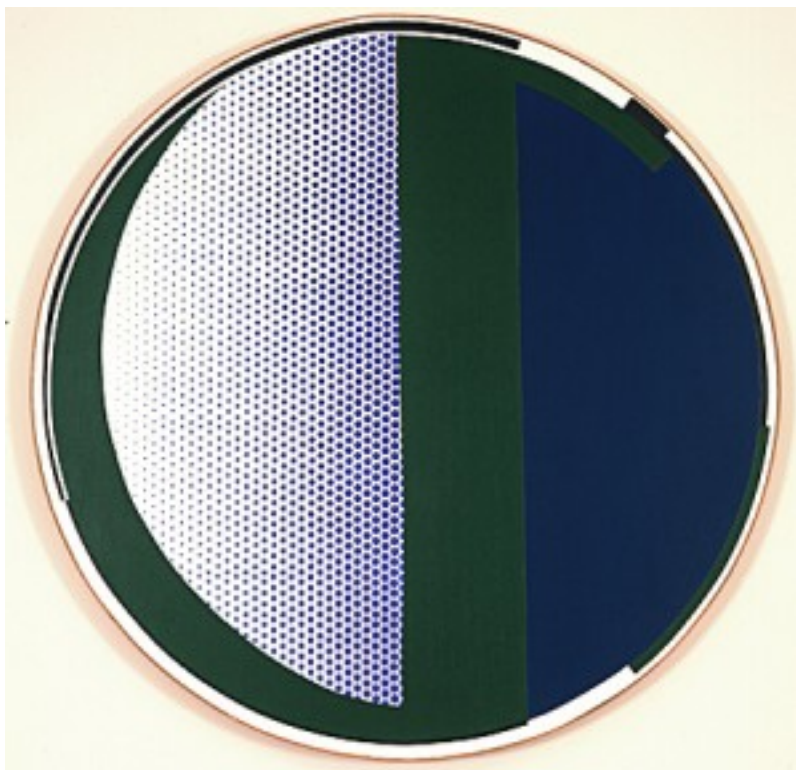
Приложение 14.



Приложение 15.



Приложение 16.



Приложение 17.



Приложение 18.



Приложение 19.



Приложение 20.

